

# Moderne Lyrik und Krise der Moderne. Eine Einführung

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!  
*Charles Baudelaire, 1859*

Die Stunde einer allgemeinen Neuorientierung auf breitester Ebene ist angebrochen: ich meine, daß sie sich in der Kunst von keiner systematischen Ansicht a priori behindern lassen darf, von keinerlei technischem Vorurteil. Es zählen einzig die »neuen intellektuellen Schauer«.  
*André Breton, 1941*

1.

Die moderne Lyrik gilt als die Erfindung eines französischen Lyrikers: Charles Baudelaire (1821–1867). Das muss ungewohnt klingen, wenn man die Geschichte der Literatur seit dem 17. Jahrhundert als eine Geschichte der Modernisierungen begreift. ›Modern‹ muss hier etwas anderes bedeuten als etwa bei Charles Perrault (1628 – 1703), der sich in der ›Querelle des Anciens et des Modernes‹, der Auseinandersetzung um den Vorrang der ›alten‹ (antiken) oder der ›neuen‹ Kultur, nachdrücklich auf die Seite der ›Modernen‹ geschlagen hatte. Die moderne Lyrik gehört in den Zusammenhang jener literarisch-künstlerischen Moderne, deren Anfänge in der Literaturwissenschaft auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datiert werden. Sie setzt die spezifische Modernität der romantischen und bürgerlich-realistischen Poesie bereits voraus und negiert sie. Damit muss sie genauer jener Krise der ›neuezeitlichen‹ Moderne zugerechnet werden, die im ›Fin de siècle‹ und schließlich in und nach dem Ersten Weltkrieg für eine Reihe extremer Umbrüche im kulturellen ›Design‹ Europas steht. Heute fällt es schwer, sich vorzustellen, dass während mehrerer Jahrzehnte Gedichte zu den erregendsten Hervorbringungen der europäischen Intellektuellenkultur zählten. Eine Frage ist, wie groß die Zahl der ›Gebildeten‹ war, die an diesem Abenteuer des Geistes Anteil nahmen, eine andere die nach der Intensität dieser Erfahrungen und ihrer Ausstrahlung in andere Bereiche.<sup>1</sup>

Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Baudelaires Schüler und Interpreten (die »Heiligen Drei Könige der modernen Poetik«, wie Paul Valéry sie genannt hat<sup>2</sup>), zeigen in ihren Dichtungen das Spektrum dessen, was durch Baudelaire möglich wird. Diese neue Lyrik ist ›universell‹, nationalkulturelle Traditionen spielen in ihr, wie Valéry betont hat, keine oder nur eine marginale Rolle. In Deutschland erkunden, zeitlich versetzt, George, Rilke, die frühen Expressionisten das neue Terrain. Man ist also gut beraten, auf Baudelaire (und seine frühen Ausleger) zurückgehen, wenn man verstehen will, warum es in Europa um 1900 eine moderne Lyrik gibt und nicht einfach ›Lyrik‹ oder, ganz einfach, Prosa – die ›Prosa der Moderne‹. Denn dass in Zeiten der Prosa Lyrik überhaupt überlebt, ist alles andere als selbstverständlich. Auch ein Baudelaire experimentiert mit einer Gattung, die mit einem Selbstwiderspruch behaftet zu sein scheint, dem *Poème en prose*.<sup>3</sup> Die literarische Prosa scheint hinreichend mit der ›prosaischen‹ Wirklichkeit der Moderne im Bunde zu stehen, um den Vers überflüssig und archaisch erscheinen zu lassen und ihm die Daseinsberechtigung abzusprechen. Warum also gibt es neben der ›Prosa der Moderne‹, nach dem Verschwinden der anderen Versgattungen wie Lehrgedicht, Epos, Tragödie, Elegie, Satire, Ekloge etc., eine moderne Lyrik?

Welterkundung in der Moderne vollzieht sich, vom Gegensatz Poesie – Prosa her gesehen, im Medium der Prosa. Die Dichtung folgt dem nach, allerdings zeitversetzt und keineswegs selbstverständlich. Noch die Aufklärungspoetik neigt der Auffassung zu, die Poesie spreche in Versen und das unterscheide sie von der Sprache der Wissenschaft und des Alltags. In diesem Gegensatz sind zwei Entgegensetzungen enthalten. Die eine lässt sich leicht bis auf Platon zurückverfolgen, der zwischen der Kunst des Dichters (und Rhetors) und den Künsten des Schiffbauers, des Arztes oder des Heerführers unterscheidet: erstere, so der platonische Sokrates, liegt in der Beherrschung der Rede (oder einer bestimmten Form der Rede), letztere in der Beherrschung der Sache, über die gesprochen wird und um die es ›in Wirklichkeit‹ geht.<sup>4</sup> Die andere trennt zwischen innerhalb der Rhetorik zwischen Vers und Prosa: die Poesie als Verskunst ist etwas anderes als die der Prosa verpflichteten

rhetorischen Gattungen im engeren Sinn.

Seit der europäischen Aufklärung gewinnt dieser komplexe Gegensatz an Schärfe und Differenziertheit: In der Prosa der Moderne ist das Wissen um die Welt Dinge nicht seit altersher verwahrt – wie in der Poesie oder den kanonischen Schriften der religiösen Tradition –, sondern es muss erarbeitet werden. Die Prosa auf einen Zuwachs an Wissen angelegt. Das Beste, was sie zu bieten hat, liegt in der Zukunft. *Die Prosa der Moderne steht für die fortlaufende epistemisch-epistemologische und lebenspraktische Entwertung dessen, wovon die Poesie spricht.* Das klingt einfach, zu einfach für Anhänger der Komplementaritätsthese, die in den beiden Bereichen autonome Ausprägungen unterschiedlicher Kulturleistungen sehen, aber es muss gesagt werden, wenn man verstehen will, welchen Weg die europäische Literatur in der Moderne genommen hat. Die Poesie arrangiert sich mit der Prosa. Sie wird – nach und nach, auf klassizistischen und romantischen Umwegen, aber mit beharrlicher Konsequenz – Prosa: Die großen Romanwerke des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts legen vom Erfolg dieses Vorgangs Zeugnis ab. Die poetischen Gattungen gehen unter oder sie werden in Prosa neu erfunden. Die anschaulichsten Muster dafür bietet der Weg vom klassisch-klassizistischen Drama zu Bühnenstücken, die im Hinblick auf eine nachpoetische Aufführungspraxis geschrieben sind und vor dem gesellschaftlichen Aufmerksamkeit und ›Identität‹ verbürgenden Hintergrund der Institution Theater ihren experimentellen Charakter ausstellen.

Nach und nach sammelt sich, was von der alten Verskunst übrigbleibt, unter dem Stichwort ›Lyrik‹.<sup>5</sup> Will man den Ästhetikern des neunzehnten Jahrhunderts Glauben schenken, dann bewahrt sie den Geist der echten Poesie am reinsten auf. Es ist daher von recht allgemeiner Bedeutung, dass gerade die Lyrik zum Schauplatz einer Revolution wird, die denen des Wissens in keiner Weise nachsteht – einer Revolution, deren Radikalität lange von keiner anderen literarischen Disziplin begriffen, geschweige denn nachvollzogen wurde. Ihre Stoßrichtung ist doppelt: Sie richtet sich gegen die schleichende Prosaisierung der Dichtung wie gegen die alte Poesie selbst. Die ›moderne Lyrik‹ tritt nicht als Begleiter des Modernisierungsprozesses in Erscheinung, als der ›Moderne‹ seit dem 19. Jahrhundert allgemein begriffen wird. Sie selbst soll nach dem Willen ihrer programmatischen Vertreter nichts anderes sein als modern, das heißt ein genuiner (nicht sekundärer) Teil des offenen Modernisierungsprozesses, eng verschränkt mit seinen aktuellen Ausprägungen in Wissenschaft und Mode, Ökonomie und Politik, den einzigen gegenwärtigen Instanzen, die imstande sind, wirkliche Geltung zu produzieren.

Will man die von Baudelaire ausgehende ›radikale‹ Neuorientierung der Lyrik begreifen, so ist es sinnvoll, zwei Ideenkomplexe in Augenschein zu nehmen, die für die ältere Lyrik konstitutiv sind. Der erste betrifft die Technik des Verses. Lange Zeit betrachteten humanistische und vom Humanismus inspirierte Autoren es als eine vordringliche Aufgabe der Poetik, Regeln aufzustellen, nach denen die antiken Metren der Dichtung in die jeweiligen Volkssprachen (den europäischen Nationalsprachen) implementiert werden konnten. Unter dem Eindruck des ›freien‹ Verses hat man sich angewöhnt, darin einen historisch verständlichen, sachlich unsinnigen Klassizismus zu erblicken. Die Geschichte der Übernahme der antiken Metren durch die europäischen Nationalliteraturen erscheint daher post festum als eine Geschichte mehr oder minder produktiver Missverständnisse.

Aber hinter diesen vielfältigen Versuchen steckt ein Motiv, das in der unverbindlichen Versifikationspraxis spätorientierter und postexperimenteller Provenienz weitgehend unsichtbar geworden ist. Die Poetiken der Renaissance behandeln die antiken Metren nicht als historischen Bestand, sondern als Doktrin. Das Lateinische ist für die Humanisten die Muttersprache der Poesie. Die Kenntnis der lateinischen Metren ist daher weder zufällig noch marginal, sondern gleichbedeutend mit dem Wissen um die richtige Versifikation. ›Richtig‹ heißt hier regelgerecht – das liegt nahe, wenn man bedenkt, dass Poetik in der Renaissance gleichbedeutend ist mit dem zu befolgenden oder wenigstens zu beachtenden Regelwerk der Poesie. Natürlich lässt sich fragen, woher die Regeln denn ihre Überzeugungskraft gewinnen. Die Antwort ›von den Klassikern‹ rekapituliert den Umstand, dass die ›auctoritas‹, die Autorität der Überlieferung, im Humanismus unangefochten fortbesteht. Aber die Antwort hat auch einen Hintersinn. Die ungebrochene Überzeugungskraft antiker Autoren wie Vergil oder Horaz verrät dem Humanisten, dass sie über wirkungsvolle Mittel verfügen, um auf das Gemüt ihrer Leser Einfluss zu nehmen. Unter ihnen steht das Metrum an vorderster Stelle. Die Wirksamkeit der überlieferten Poesie bezeugt also, dass jene Autoren die richtigen Instrumente wählten. Und hier heißt ›richtig‹ nicht ›regelgerecht‹, sondern angemessen. Dieser Begriff, ursprünglich in der Rhetorik

zuhaus, schillert in allen Farben: Darüber, was angemessen ist, entscheidet nicht die Regel, sondern die Einschätzung der Situation, in der man sich der passenden Regel entsinnen muss. Heute würde man eine solche Einschätzung ›intuitiv‹ nennen. Die Renaissancedichter beanspruchen für sich das Vermögen der ›Divination‹, der klaren und durch keine Mittlerinstanzen hindurch gewonnenen, im poetischen Opus sich aussprechenden Einsicht in die ›Wesenheiten‹.

Die Dichtung gilt im Renaissance-Humanismus als eine Kunst unter Künsten. Im frühhumanistischen System der ›artes liberales‹ resp. ›mechanicae‹, der ›freien‹ und ›mechanischen‹ Künste verbinden sich nach heutigen Begriffen Kunst, Wissenschaft und Technik miteinander. als Kunst unter Künsten enthält die Dichtkunst zweierlei Wissen:

(a) ein Herstellungswissen (die ›ars poetica‹ im engeren Sinn) und

(b) ein in den Dichtungen der antiken Klassiker niedergelegtes und für den Dichter abrufbares Wissen um den gesetzmäßigen Zusammenhang der Dinge – ein kosmologisches Wissen, wie es in den aus der Dürer-Werkstatt stammenden Holzschnitten zu Conrad Celtis' Elegiensammlung *Quattuor Libri Amorum* anschaulich dargestellt wird.<sup>6</sup>

Nicht viel anders als ein Magier wähnt ein Dichter des frühen Renaissance-Humanismus wie der erwähnte Celtis sich im Bunde mit den Kräften, die die Welt regieren. Die Kunst, davon ist er überzeugt, erlaubt es ihm, diese Kräfte zu lenken. So jedenfalls erklärt er sich seine Fähigkeit, auf das menschliche Gemüt Einfluss zu nehmen. Es gibt einen engen – und prima vista befremdlichen – Zusammenhang zwischen solchen magisch-neuplatonisch inspirierten Vorstellungen und den Anfängen der neuzeitlichen Naturwissenschaft etwa bei Galilei. Wichtiger ist in unserem Zusammenhang, dass diese Vorstellungen nicht auf die historische Epoche der Renaissance beschränkt bleiben, sondern als ›Philosophia perennis‹ im Schatten der siegreichen Naturwissenschaften die Entwicklung der Kunst in der Neuzeit begleiten. Bei Dichtern der Protomodern wie William Blake verbinden sie sich mit einem ausgesprochen antisubjektiven Affekt und verweisen damit auf den zweiten Ideenstrang, der die Entwicklung der Lyrik im gleichen Zeitraum bestimmt: den Gedanken des Subjekts, das sich selbst die Regeln gibt, nach denen es in seinen Hervorbringungen verfährt. Dieser Gedanke, der oft als romantisch bezeichnet wird, findet sich schon bei Giordano Bruno, einem Haupt- und Blutzengen der magischen ›Philosophia perennis‹, der im Februar 1600 auf dem Campo de' Fiori in Rom als Ketzer verbrannt wird – an einem bemerkenswert heiteren Tag, wie es in der Überlieferung heißt. In § 46 von Kants *Kritik der Urteilskraft* heißt es dann lapidar:

Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent als angeborenes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt.

Bis in die romantische Dichtung hinein greifen die beiden Ideenkomplexe ineinander wie die Räder eines Uhrwerks: keiner ist auf den anderen zurückführbar, jeder zeigt sich mit der Aura des Schöpferischen verschwistert, nur der Akzent wechselt. Das ändert sich im frühen neunzehnten Jahrhundert. Ausnahmsweise kann man den Punkt exakt bestimmen, an dem die Lyrik ihres Anspruchs, ein Weltwissen zu repräsentieren, in der Theorie entkleidet und auf den Ausdruck bloßer Subjektivität, sich selbst feiernder Innerlichkeit reduziert wird. In Hegels Polemik gegen die Subjektphilosophie Fichtes, in der das cartesianische Ich zum Souverän eines in Deduktionen fortschreitenden Wissens mutiert, deren Kern die Selbstvergewisserung des Subjekts ist, wird die Idee eines leeren, in einander widersprechenden – und diesen fortwährenden Widerspruch zum Leiden an der Welt stilisierenden – Präntionen sich herumwerfenden Subjekts geboren, das zu keinerlei objektiven Wissensschritten taugt. Dieses falsche, dieses schlechte Subjekt der Erkenntnis und der Moral darf sich glücklich schätzen, in der Kunst, im Kreis der seligen, sich in ihrem Nichtstun ungestört erhaltenden Götter, ein angemessenes Wirkungsfeld nachträglich eingerückt zu bekommen. In der Lyrik, so Hegel, ›drückt‹ das Subjekt ›sich aus‹, und er lässt keinen Zweifel daran, wie das gemeint sei:

Indem es endlich im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so dass es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.<sup>7</sup>

Damit ist das Räderwerk der Poesie geborsten, die Lyrik zum irregulären Ausdruck wechselnder und willkürlicher Stimmungen erklärt: Lyriker ist hinfort, wer in den Belangen des Geistes (nicht zu reden von denen des wirklichen Lebens) nicht recht mitzureden weiß. Das leuchtet ein, es macht sogar produktiv. Genialisch ist, wer sich in Versen, egal welchen, mitzuteilen weiß, genial, wer überdies den Geschmack des Publikums trifft, das seine eigenen ehrenwerten Gefühle, mit einem Schuss Verrücktheit gezuckert, vom Dichter zurückerstattet sehen möchte.

2.

Baudelaires Neubeginn trägt alle Anzeichen der Revolte. Diese Revolte ist permanent: Sie richtet sich gegen die Poesie des dilettierenden, seinen diffusen Eingebungen vertrauenden Subjekts, und sie richtet sich, gleichsam durch dieses Subjekt hindurch, gegen einen Weltzustand, in dem dieser Typus des Dichters zum Repräsentanten der Kultur bestellt wird, obwohl er in weitgehender Gleichgültigkeit gegen die in ihr wirksamen Kräfte der Wissenschaft und Technik, des Geldes und des sozialen Aufruhrs seine Rolle spielt. Der Baudelaire'sche Typus des Dichters beharrt auf der Anerkennung dieser Kräfte; eine Poesie, die sie zu leisten nicht fähig ist, gehört für ihn in die Rumpelkammer der Geschichte.<sup>8</sup>

Anerkennung bedeutet nicht unbedingt Einverständnis: Mit Baudelaire richtet sich die Dichtung in der Abweisung – andere werden sagen Kritik – der modernen Welt ein. Dieser Sachverhalt ist von äußerster Komplexität. Abweisung wie Kritik können die unterschiedlichsten Ausprägungen annehmen. Der Heroismus des Scheiterns, der im Sich-nicht-abfinden-Können mit den Realitäten seinen hinreichenden Grund besitzt, kommt darin ebenso vor wie das utopische Moment, dem keine soziale oder politische Utopie genügt. Bis hin zu Dada und Surrealismus, den Erben der Revolte am Ausgang des Ersten Weltkriegs, die mit den tradierten literarischen Formen auch die Lyrik zur Disposition stellen und damit in gewisser Hinsicht das Spiel zerbrechen, obwohl in ihrem Zeichen weiterhin bedeutende Verse entstehen, gilt: Aktuell ist eine Dichtung, die ihre inhärente Kraft der Denunziation nicht aus vergangenen Dichtungs- oder Lebensformen bezieht, sondern aus dem unausgeschöpften Modernisierungspotential, für das die eigenen – in der Regel technischen – Überbietungen der jeweils zu Vorläufern degradierten oder zum »Kadaver« ernannten Vorgänger-Dichtungen anschauliche Beispiele liefern.<sup>9</sup>

Die moderne Lyrik, wie sie von und im Blick auf Baudelaire entworfen wurde, ist primär durch den Gegensatz zur Lyrik des Subjekts bestimmt. Ihre Kennzeichen sind Mystizismus, Selbstreferentialität und Negativismus. Dass auch der Mystizismus in dieser Reihe genannt wird (sogar an erster Stelle), mag erstaunen. Immerhin gilt bei Baudelaire, bei Valéry, Majakowskij und noch bei Gottfried Benn der Dichter als Techniker, der dem gesellschaftlichen Leitbild des Ingenieurs verpflichtet ist: Poes *Philosophy of Composition*<sup>10</sup> zählt in dieser Linie zu den dichtungstheoretischen Grundtexten. Die moderne *Ars poetica*, so lässt sich die zugrunde liegende Vorstellung zusammenfassen, ist eine angewandte Wissenschaft. Gegenstand ihrer Darlegungen ist die Erzeugung bestimmter Wirkungen auf die menschliche Psyche mittels bestimmter sprachlicher Elemente und Operationen. Das klingt entschieden, doch die Praxis (und bei näherem Hinsehen auch die Theorie) spricht eine andere Sprache. Die Kalkülisierung der Dichtkunst gehört zu den nicht wenigen uneingelösten Postulaten der Moderne. Sie bleibt ›Projekt‹. Wichtig ist offenbar, dass überhaupt an zeitgemäßen Wissensformen Maß genommen wird, gleichgültig, mit welchem Erfolg.

Ein Erfolg stellt sich allerdings unmittelbar ein: Da die Dichter selbstverständlich dichten, ohne auf die Erfolge jener imaginierten Wissenschaft zu warten, wobei sie zu verstehen geben, ihr Dichten resultiere gerade aus besagtem Kalkül, stellt sich für die Leser ohne weiteres die Vorstellung von einem Geheimwissen ein, das aber, im Unterschied zum Geheimwissen mittelalterlich-frühneuzeitlicher Schulen, schlechterdings nicht in Worte zu fassen scheint, sieht man einmal von eher schlichten Regeln ab, wie sie etwa Benn in seinem nicht ohne Grund so bekannt gewordenen Vortrag *Probleme der Lyrik* zu Protokoll gegeben hat.

Warum beschränken sich diese ›modernen‹ Lyriker dann nicht darauf, ihr Handwerk beherrschen zu wollen? Das ist zunächst einmal eine Frage der Artikulation. Theoretische Auskunftsbereitschaft steht einem handwerklichen Selbstverständnis (das man bezeichnenderweise eher bei Prosa-Autoren, Romanschriftstellern u. dgl. findet) entgegen. Stefan George, von dem es kaum theoretische Äußerungen gibt, ist in dieser wie in anderer

Hinsicht ein Grenzfall, doch lässt sich der gedankliche Kontext, in dem er sich bewegt, leicht erschließen. Der ausgesprochene oder unausgesprochene Mystizismus resultiert, paradox oder nicht, aus dem nicht einlösbaren Versprechen, die Verskunst als moderne Wissenschaft neben anderen zu etablieren. Dass der Künstler sein theoretisches Versprechen nicht einlöst, ist kein Grund für ihn, von ihm abzurücken. Die Kunst ist vom Geheimnis umgeben – in Valéry's Worten:

Niemals hätte es Dichter gegeben, wäre man sich der zu lösenden Probleme deutlich bewußt gewesen. [...] Wir versuchen [...], das Versmachen als unmöglich anzusehen, um die Anstrengungen der Dichter mit klarerem Blick zu bewundern, ihre Tollkühnheit und ihre Mühe, ihre Wagnisse und ihre Verdienste zu begreifen und über ihren Instinkt zu staunen.<sup>11</sup>

Der tiefste Grund des Geheimnisses besteht in der Überzeugung des Lyrikers, dass seine Kunst an jeder Stelle dem ›Weltgrund‹ korrespondiert, es also gar nicht damit getan ist, die paar Handgriffe besonders herauszustellen, die seinem Gedicht den unabdingbar ›modernen‹ Charakter äußerlich aufprägen, ohne den es schwer an die Interpreten zu bringen wäre. Ohne die Weigerung, im Gedicht die Seele des Subjekts spazierenzuführen und die geistige Arbeit entsprechend den für die moderne, arbeitsteilige Arbeitsgesellschaft geltenden Maßstäben den nützlichen Gliedern der Gesellschaft zu überlassen, ist hier schlechterdings nichts zu verstehen. Der Mystizismus ist die unausweichliche Folge der Überzeugung, im Gedicht das zu leisten, was die – unter dem Gesichtspunkt der Selbstreflexion der Poesie unabdingbare – Methode in den anderen Wissensgebieten hervorbringt.

3.

Die literarische Moderne treibt den Gegensatz von Vers und Prosa ins Extrem. Nimmt man die entsprechenden poetologischen Aussagen bei Mallarmé, Valéry, Guillaume Apollinaire, Ezra Pound oder Benn ernst, dann erschließt der Vers eine Welt der Artikulationen, die sich von der Welt der Prosa, in der die Alltagssubjekte, wie vermittelt auch immer, miteinander kommunizieren, um Lichtjahre entfernt. Anders als die Humanisten verfügt diese Autoren jedoch über keine Verskunst im engeren Sinn (ars versificandi). Das ist nicht so selbstverständlich, es ist, im Gegenteil, höchst erstaunlich – vorausgesetzt, dass eine marginalisierte Kunst wie die Lyrik Erstaunen überhaupt noch hervorrufen kann. Der neuere Mystizismus der Form wendet den alten, Weltwissen und Gewusst-wie ineins denkenden Wissensanspruch der Poesie gegen die harmlose Poesie des Subjekts und entleert ihn im gleichen Zug aller tradierten Inhalte. Diese Inhalte betreffen, verstechnisch gesprochen, Metrum und Prosodie, den Kernbereich der überlieferten ›Doktrin‹. Das Bekenntnis zur Modernität verlangt – gebieterisch, wenn man will – die Absage an vormoderne Wissensformen. Das Leitbild des Technikers drückt nicht mehr und nicht weniger als den Glauben aus, man könne sich an spezifisch modernen Wissensformen schadlos halten und den Verlust kompensieren – eine eitle Hoffnung und ein verfrühter Triumph. Als Operationsfeld der neuen analytischen Anstrengung wählt Valéry, der vielleicht raffinierteste Theoretiker der Dichtung in der Moderne, die Sprache. Nicht ohne Grund: Wer jeden Dogmatismus der Kunstübung vermeiden möchte, sieht sich auf das weiteste Umfeld der lyrischen Artikulation zurückverwiesen. Dafür bekommt er es mit einem Paradoxon zu tun: Der Verdacht des poetischen Dogmatismus, ursprünglich gemünzt auf die Kunstmittel der Tradition, verhindert zuverlässig die Identifikation objektiv poetischer – sprich: lyrischer – Elemente in der Sprache. Entweder alle Sprachelemente sind poesiefähig oder keines. Mit anderen Worten: Die Sprache selbst hat ein Doppelgesicht. Auf der einen Seite ist sie, als Kommunikationsmedium, beschreib- und systematisierbar, theoriefähig. Auf der anderen Seite korrespondiert sie auf eine Weise mit dem, was ist, die sich im theoretischen Zugriff verrätelt und verspiegelt: Die Meditation um die lyrische Abgründigkeit der Sprache kreist dort, wo sie zur Artikulation drängt, nolens volens um die im lyrischen Sprechen zutage tretenden Binnenverhältnisse der Sprache. Die Autoreflexivität der modernen Lyrik ist ein Reflex dieses theoretischen Dilemmas. Selbstreferentialität und Sprachmystizismus bedingen einander, sie sind zwei Seiten ein und derselben Sache.

Der Negativismus der modernen Lyrik hat viele Gesichter. Auch ist er kein exklusives Kennzeichen der Lyrik geblieben. Die literarische Prosa ist ihr in gebührendem Abstand gefolgt, wenngleich mit Einschränkungen. Betrachtet man die Diffusion der literarischen Techniken im zwanzigsten Jahrhundert, so findet man kaum eine Errungenschaft der Lyrik, die nicht auf die eine oder andere Weise Eingang in die literarische Prosa gefunden hätte.



Doch kaum einmal findet man eine Prosa, die den Negativismus in gleicher Entschiedenheit dazu benützt hätte, herauszufinden, was man machen kann. Die Prosa kennt die einholende Bewegung, die, bei veränderten Prämissen, auf das, was in ihr gesagt wurde, zurückkommt und bei ihm verweilt. Das gilt für Konstellationen, die aus der älteren Literatur vertraut sind, und es gilt für das Wissen um die Grundlagen der modernen Welt, das in den Wissenschaften bereitliegt. Die lyrische Revolte hingegen lebt von der zweifachen Distanz: einmal zum lyrischen Herkommen, das in toto zurückgewiesen, sodann zur umgebenden Welt, die genauso umfassend denunziert wird.

Eine Frage, vielleicht die entscheidende, bleibt. Was passiert eigentlich, wenn man den Negativismus der modernen Lyrik gegen sie selbst wendet? Sie lässt sich relativ leicht beantworten, hat man dabei die Auflösung der Lyrik als Kunstform im Blick. Ein solcher Schritt erscheint konsequent, er wird überall dort gegangen, wo an ihre Stelle Protokollsätze über den ›anderen Zustand‹ (Robert Musil) treten, für den sie steht, also im Surrealismus und verwandten Versuchen, sich vom Fetisch ›Kunst‹ zu lösen, um sich ihrer Inhalte ›in Reinkultur‹ zu bemächtigen oder sich ›abschließend‹ von ihnen zu verabschieden. Da aber weiterhin Gedichte geschrieben und gelesen werden, haftet an diesen Richtungen der Geschmack voreiliger Verabschiedungen und schiefer Generalisierungen. Auf der anderen Seite steht der an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert unternommene Versuch Georges, die ›Wendung‹ gegen die Moderne im Gedicht zu vollziehen – bemerkenswert deshalb, weil George selbst als Propagandist und lyrischer Interpret dieser Moderne aufgetreten war. Dieser Versuch hat im deutschen Sprachraum bedeutende Fortsetzer und Interpreten gefunden. Auch in seinem Fall gilt, dass die Bindung an den Sprachraum sekundär, der ›dichterische‹ Anspruch europäisch-universalistisch gedacht ist. Diese Einsicht wurde eine Zeitlang verdunkelt durch die eigentümliche Nähe des späten George-Kreises zur konservativen Revolution. Einschlägigen Deutungen gegenüber wird hier eine ›europäische‹ Lesart Georges bevorzugt. Aus ihr erfährt man einiges über ästhetisch-literarische Kultur zwischen den Polen emanzipierter Bürgerlichkeit und proletarischer Revolution, dichterischer Utopie und Weltkrieg, Sekurität und Terror.

## Anmerkungen

1. »Soziologisch gesehen gehören also literarisch-künstlerische Moderne und literarisch-künstlerische Postmoderne in demselben Ausmaß und Sinne wie die beiden großen Phasen in der Geschichte der Massengesellschaft zusammen: die erstere, die sich unter den Verhältnissen der frühen Massengesellschaft entwickelte, ging in die letztere dann über, als sich die Massengesellschaft in eine massenhaft produzierende und konsumierende Massendemokratie verwandelte.« Panajotis Kondylis, *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Weinheim 1991.
2. Paul Valéry, *Werke*, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Band 5, Frankfurt/M. 1991, S. 76.
3. Erstmals erscheint diese Gattung bei Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit*, 1842).
4. So im platonischen *Gorgias*, wo die Dichtkunst als ein Zweig der Redekunst erscheint.
5. In den Poetiken sind die ›lyrischen Gedichte‹ (Oden) nur eine (kleine) Versgattung unter anderen (Ekloge, Elegie, Epigramm, Satire etc.).
6. Beschrieben in: Ulrich Schödlbauer, *Entwurf der Lyrik*, Berlin (Akademie) 1994, S. 71ff.
7. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke in zwanzig Bänden, hrsg. v. E. Moldenhauer/Karl Markus Michel (Theorie Werkausgabe) Frankfurt/M. 1970, Bd. 15, S. 420.
8. »Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambroisie! En vérité, il y a de quoi me surprendre.  
- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me

faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

- Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.

- Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fer! rire!. Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!« Perte d'Auréole, in: Charles Baudelaire, Œuvres complètes, hg. von Marcel Ruff, Paris 1968, S. 180.

9. So rekonstruiert Valéry die Konzeption Baudelaires auf der Folie der abgewiesenen Dichtung Victor Hugos (wobei dessen dichterische Leistung, obwohl vorausgesetzt, gänzlich ungewürdigt bleibt). Zu seinem Verfahren vgl. das folgende Kapitel. Bekannt ist das Pamphlet André Brétons anlässlich des Todes von Anatole France: Un cadavre (1924) – siehe dazu André Bréton, Entretiens – Gespräche, Amsterdam 1996, S. 112f.

10. <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>

11. Paul Valéry, Werke, hrsg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Band 5, Frankfurt/M. 1991, S. 48.